

FERNANDO FERNÁN GÓMEZ

José Luis Castro de Paz

Madrid

Ediciones Cátedra, 2010

373 páginas

14 €



La trayectoria académica de José Luis Castro de Paz se nos aparece como el itinerario bien pensado y cuidado por parte de un historiador verdaderamente comprometido con el cine y la cultura visual españoles. A su cargo, han ido viendo la luz una serie de títulos que establecen un mapeo de lo que podemos considerar cine clásico español, donde su voz se ha erigido como vertebradora, siempre desde su posición mediadora entre la generación que le precede y que marcó el terreno puntualmente y aquellos que ya han hecho historia del cine a partir de la década de los noventa. Castro de Paz llena de sutileza un espacio marcado por cierta tradición historiográfica, apegada a relecturas estrictamente políticas, que no supieron navegar por los parámetros ideológicos de todo el cine, entendido como producto textual pero también cultural. Lejos queda su libro monográfico dedicado a la filmografía de la década de los cuarenta donde planteó un camino de interpretación que ha seguido con la fidelidad de un compromiso bien entendido. Si la reciente aparición (mano a mano con Josetxo Cerdán) de una revisión del cine de la década de los años cin-

cuenta (también en Cátedra) podría parecer una coda a aquel *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)* (Paidós, 2002), la edición de los distintos monográficos, otros tantos libros coordinados por él sobre diversos autores y temas (entre otros una excelente cata del cine español en el exilio) son sin duda un contrapunto al libro que nos ocupa, y que indaga en la labor como director de cine de, probablemente, el profesional que mejor encarna literalmente las pasiones, ideas y materialidades de ese concepto tan llevado y traído como es el del cine español. Aquí, Castro de Paz aborda la textura de un cineasta cuya trascendencia, pero también impío desconocimiento de su valor, alberga para el lector propicio un sinfín de maravillosas sorpresas y no pocas evidencias sobre un quehacer fílmico excepcional. Y el libro sobrecoge en su denodado objetivo de clarificar las estructuras y perfiles de un cine español pertinente para mostrar la (re)construcción de una identidad cultural maltrecha, pero plena de corrientes progresistas, que evidencian un espacio obvio y legítimo para construir una sociedad y transitar por sus imaginarios.

El horizonte de sentido desde donde abordar el *corpus* de películas de un director de trayectoria notable, aunque explicada siempre desde los altibajos de la industria y la imposibilidad de conectar exactamente con el aire de los tiempos, tiene que partir de la complicada maleza de multitud de referencias, académicas y no, de un personaje sumamente público y constante en las imágenes del cine y la televisión españolas del pasado siglo. Aquí es interesante observar cómo Castro de Paz establece su voz desde las fuentes primarias que dejan hablar al director como objeto de estudio (visiblemente los trabajos de Enrique Brasó [2000] y Jesús García de Dueñas [inédito]) a su enorme trabajo literario y autobiográfico de *El tiempo amarillo* (1990) que destaca al sujeto privilegiado en su capacidad historiográfica y su fuerza razonadora. Y a ello hay que añadir el dirimir la importancia de toda la aportación

de más fidelidad a una historia del cine español compleja y rica en sus ramificaciones textuales y culturalistas (al tiempo y separadamente) como son las lecturas que de su obra han hecho Julio Pérez Perucha, Manuel Vidal Estévez y Santos Zunzunegui (1985), Javier Angulo y Francisco Llinás (1993) y, por supuesto, la *Antología crítica del cine español* (1997), por citar los que de manera más interesante coadyuvaban al discurso del autor.

Sin embargo, su peripecia intelectual se somete a una rigurosa combinatoria de tradiciones que sirven para explicar la importancia de una carrera profesional olvidada. Así, su principal tesis es hacer evidente la obra de un creador que se siente heredero de la heterodoxa herencia sainetesca española, urdida por la modernidad que ejemplifica vivamente la otra generación del 27. Pero el giro interpretativo tiene un arco mayor que explicita una lectura cuyo énfasis radica en un *corpus* desgajado de la literatura que busca exhibir el sentido filosófico de cierta autorreflexión, inteligente pero desdeñosa, sobre la dialéctica tradición-modernidad cuyo último referente es, en también último término, Ortega y Gasset. Fernán Gómez practica la construcción de la narración y el imaginario sobre una base de comedia (perfectamente basada en su *persona* cinematográfica y en sus maravillosos *partenaires*) que implica, para este relato historiográfico, la incredulidad y el distanciamiento respecto a la certeza de formar parte de un proyecto cultural positivo y eficaz como patrocinaba el franquismo. La repetida recurrencia a la descripción y explicación de la descomposición social de los personajes, vistos desde unos parámetros que tendrían que ser juzgados por un medio político contemporáneo controlador y atroz, vincula esta certeza de que la tragicomedia, trufada de elementos esperpénticos, es la mejor forma de afrontar la sincera y honesta reflexión sobre quiénes deben protagonizar el mundo de nuestras historias. No en vano, los autores de referencia para el director son Wenceslao F. Flórez, Julio Camba y Enrique

Jardiel Poncela, aunque a lo largo de las páginas le encontramos perfectamente familiarizado con el teatro anterior y posterior (del que él también fue artífice) por la literatura picaresca y por la novela contemporánea. El libro demuestra cómo la humildad en la forma de acometer los proyectos, a pesar de su indiscutible figura pública como actor solvente y estelar, y su forma de concebir el tipo de relatos que mejor se acomodaba a la sociedad a la que se quería dirigir, esgrimen unos argumentos concluyentes de la deriva, llena de trabajo y de firmeza, de su cine. Pero también se deduce el abandono a su suerte, si se tiene en cuenta el nulo apoyo real que recibió tanto de las instancias gubernamentales como de la crítica y la infraestructura antigubernamentales, antes y después del largo periodo franquista. Y en este espacio de singularidad, algunas películas resultan profusamente encuadradas y explicadas: las primeras co-protagonizadas con Analía Gadé donde desarrolló su personaje, y aquellas acometidas dentro del contexto del *nuevo cine español*, aunque sin estar del todo enclavadas en él, que aborda únicamente como director: *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964), ahora auténticas piezas de cine de culto.

En este sentido, es importante también recalcar la pensada ubicación de la metodología de un libro que no pretende ser un dietario de películas, como bien se puede deducir si se piensa en la frontal tesis de partida que se ha explicitado antes. Como en repetidas veces se apunta, las teorías del cine de autor no permitirían establecer la red de significado de un proyecto personal como es el de Fernán Gómez. El libro traba la tesis a través del estudio de secuencias escogidas que expliquen, desde una templada textualidad, la manera en la que se construye el relato cinematográfico. Esta lectura atenta de las estructuras y sus huellas se convierte en el lugar donde reencontrarse con las películas, desde una oportuna contextualización de sus rigores de producción y los elementos artísticos que en ella intervienen. Aunque algunas veces resulten algo farragosos y obliguen a volver

a las imágenes mismas, los análisis permiten a Castro de Paz ser fiel a sí mismo y materializar el perfil textual donde él tiene un ojo de experto.

La composición visual y estructural de la formalidad de las películas conecta con otro elemento fundamental de la obra y del análisis que aborda el autor: la necesaria reflexión sobre las relaciones entre literatura y cine. Tan transitadas como poco renovadas en sus valores heurísticos en los estudios al uso, se ofrece una aproximación coherente a la obra como adaptación, donde es fácil ubicar toda su trayectoria como cineasta. Este tránsito entre la escritura y la filmación tiene su perfecto acomodo en el tejido elaborado por autor y director, donde las sincronías y las re-escrituras de ese acervo de estilemas ponen en pie las constancias y sintonías de su filmografía hasta devenir un estilo que, curiosamente, el propio Fernán Gómez nunca dejó de tratar de desentrañar respecto a su propio *élan* y al resultado de su trabajo. Decididamente, el recorrido pausado y tenaz que propone el libro va haciendo más esporádicas sus incursiones textuales a medida que avanzamos hacia el final y se hace más clara la posición, de nuevo difusa, de la filmografía de Fernán Gómez en la Transición. Se desvela, entonces, un mapa que resulta coherente y que descubre la triste pérdida que a todas luces supone la falta de una reivindicación ciudadana para un autor de estas características. Evidencia que no resulta paradójica cuando se piensa que las mejores condiciones de trabajo fueron las que le ofreció su experiencia en la televisión. Sin duda, su peso específico labrado en los últimos tiempos nunca podrá obviar su labor como escritor y, sobre todo, la impronta para el imaginario democrático que tuvieron sus dos obras, literarias y cinematográficas otra vez, *Las bicicletas son para el verano* (dirigida por Jaime Chávarri en 1984) y *El viaje a ninguna parte* (1986), a pesar de lo difícil, como bien explica Castro de Paz, de su imbricación en el contexto en el que se plantean a tenor de la recuperación de la memoria que plantean.

Por tanto, el libro se nos ofrece como un catálogo de un viaje a la cultura española donde se echa de menos mayor protagonismo a los compañeros del mismo, aunque se denote la importancia de alguno de ellos como la de José G. Maesso o el fascinante Pedro Beltrán. Es en este trayecto donde se puede pensar cómo un modelo de cine, que narrativa e ideológicamente queda claro en cada rincón del libro, se dispone en torno a figuras que nos ayudan a entender la retórica del estilo, donde Fernán Gómez resulta ejecutor y teórico al tiempo. Así, la larga reflexión sobre la figura del narrador/protagonista, cómplice y nada complaciente con su propio relato, se puede enhebrar en el contexto hasta dar con la voz de reclamo y crítica que evidencia buena parte del cine heterodoxo de la producción nacional. Y en este sentido, se trabaja la construcción de una *persona* fílmica, donde el actor/director logró configurar un lugar desde donde protagonizar y evidenciar un espacio de explicación socialmente deprimido y existencialmente desesperanzado, que aventura un buen número de posibilidades para trabajar sobre la construcción de estrellas en el seno de un cine voluntariamente popular. Quizás sea esta vertiente, la configuración política de una cultura popular, la que está apuntalada en varios lugares sin dar una verdadera rienda suelta a sus componentes, pues siempre termina socavada por una explicación narratológica. Es una posición que delata una asunción disciplinar respecto a la visión de la cultura nacional por parte del autor del libro que, sin embargo, ubica primordialmente el frontal teórico de partida y su devenir dejando abierto el paso a la configuración de un marco fácilmente pensado por parte del lector. Un patrón que nos permitirá viajar acompañados a los que pretendemos trabajar detrás de la obra y la estela anotada por la fascinación con la que Castro de Paz ya ha elaborado un impresionante *corpus* del que este libro es una de sus mejores proezas.

Marina Díaz López